Nr. 11. Dnia 1-go czerwca 1927 r. RoK II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszKały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	. . 1.00 zł.
kwartalnie........................	. . 3.00 „
półrocznie........................	. . 6 00 „
rocznie	. . 12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	**. . 70 gr.**
Konto P. K. 0. Poznań	**Nr. 208 081**

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul, Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Ceny ogłoszeń:

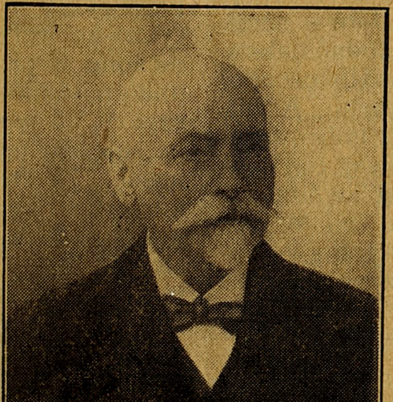
Wielkość	1 raz zł	3 razy zł	5 razy zł	10 razy zł
Cała strona	70	150	200	350
½ strony	40	90	125	225
% strony	25	60	100	175
J|8 strony	15	35	50	85
iii6 strony	10	25	35	65

Ogłoszenia na okładce 25' % drożej . - Ogł( )szenia w tekście 50% dr 9żej. - Zć ogłoszę nie dro me 1 zł

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

Ś. p. Stanisław Cetwiński

Z każdym rokiem maleje garstka tych, którzy przez kilkadziesiąt lat z rzędu byli ostoją kultury śpiewaczej we Lwowie, którzy obok swych zajęć „dla chleba11, poświęcali muzyce z całym entuzjazmem każdą wolną chwilę, nie szczędząc ni trudu ni czasu. Duszą i kierownikiem tych cichych pracowników był niemal przez całe życie swoje onegdaj zmarły, nieodżałowany dyrygent Stan. Cetwiński. — Działalność swą rozpoczął na polu muzyki za czasów dyrektora Karola Mikulego w r. 1873, sprawując funkcje dyrygenta pierwszego i jedynego wówczas chóru męskiego na ziemiach polskich — Chóru Gal. Tow. Muzycznego we Lwowie. 15 lutego 1880 objął obowiązki dyrygenta powstałego w dniu tym towarzystwa: „Lwowski chór męski11 późniejsza „Lutnia11). Po 33 latach pełnej poświęcenia i nader owocnej swej pracy jako kierownik tego chóru — jakkolwiek całą duszą doń przywiązany — zmuszony był przerwać swą dalszą działalność.



Prawdziwie gorąca śpiewacza dusza jego nie spoczęła jednakże na laurach zasłużonych — powrócił więc do swej pramacierzy — do Chóru Polskiego Tow. Muz., gdzie przez ostatnich 15 iat swego życia poświęcał cenną swą pracę jako dyrygent chóru tego towarzystwa i współpracownik dyr. Mieczysława Sołtysa.

By nakreślić choć w części obraz zasług śp. Stanisława Cetwińskiego około rozwoju muzyki lwowskiej, warto przytoczyć przynajmniej niektóre dzieła, wykonane, swego czasu pod jego batutą: w r. 1885 i w latach następnych „Le Desert11 oda symf. Feliksa Davida oraz „Mors et vita“ oratorjum Gounoda, 1890 „Requiem“ Mozarta, 1895 „Stabat Mater11 Pergolesi’ego, w tym samym roku poraź pierwszy (i w r. 1901) „Śluby Jana Kazimierza11 oratorjum Mieczysława Sołtysa, w r. 1896 „Eliasz11 oratorjum Mendelsohna, 1898 „Chrystus11 Mendelsohna, 1902 „Samson11 Händla, 1904 „Sonety Krymskie11 Moniuszki, 1908 „Stabat Mater11 Dworaka, 1904 oratorjum „Św. Paweł11 Mendelsohna i wiele innych dzieł.

Ze śmiercią śp. Stanisława Cetwińskiego zeszła do grobu jedna z najpiękniejszych i najzasłużeńszychpostaci polskiego świata muzycznego, człowiek wyjątkowo szlachetny, o niepospolitej łagodności, wolny od wszelkich partyjnych sympatji i antypatji, a służący jedynie wysokim ideałom ludzkości: pieśni — muzyce.

Cześć Jego pamięci!

DR. JÓZEF KOFFLER.

Igor Strawiński

Działalność współczesnego rosyjskiego kompozytora Igora Strawińskiego należy do tych wielkich zdarzeń w sztuce muzycznej, które oznaczają nie tylko przewrót, ale i zarazem odnowienie, a raczej oczyszczanie z potoku napuszystych i czczych formułek tradycyjnych. By zrozumieć doniosłość tego czynu należy sobie uzmysłowić muzyczną sytuację Europy w chwili pierwszego wystąpienia Strawińskiego. Cała twórczość muzyczna była pod czarem impresjonizmu. Tak zwany impresjonizm w muzyce jest w zasadzie niczem innem, jak tylko usamodzielnienie i udoskonalenie aparatu kompozycyjnego przez uwolnienie go od konkretnego i ociężałego symbolu, który tkwi w materjale tonowym, akordowym, rytmicznym i instrumentalnym.

Drugi akt wagnerowskiego „Tristana” jest zaczątkiem owego impresjonizmu. Tu już zanika w wysokiej mierze objektywna plastyczność muzycznego układu na rzecz muzycznej ilustracji psychicznych zdarzeń i przeżyć.

Miejsce opisu zewnętrznych zjawisk zajmuje oddanie wzburzeń zmysłów i duszy. To co Debussy i jego generacja po za tem daje, nie polega na zasadniczem ujęciu stosunku między Techniką, a estetyką muzyczną, lecz raczej na wyrafinowaniu dziedziny techniczno-instrumentalnej. Zasada, której Wagner użył w niektórych miejscach drugiego aktu „Tristana”, mianowicie zastąpienie brzmienia pełnej orkiestry specjalną barwą dźwiękową odpowiadającą danej psychicznej sytuacji, staje się u jego następców zasadą generalną. Francuzi zrzucają szybciej i łatwiej jarzmo klasycznej tradycji. Najważniejsza grupa muzycznego postępu: Debussy, Ravel i Dukas, nawiązuje raczej do wirtuozów z połowy ubiegłego stulecia i do artystycznej muzyki salonowej, dla której dobry smak jest najwyższem kryterjum. Do tego dodać należy jeszcze spadek wagnerowski z jego możliwościami harmonicznemi i tendencjami ilustracyjnemi. Architektura wielkiej formy zanika na rzecz improwizacyjno-tanecznej formy małej. Jednakowoż ten sposób pojmowania sztuki muzycznej jest zwodniczy i szkodliwy; zwodniczy, bo znajduje na całym świecie bardzo licznych i bezkrytycznych zwolenników, a szkodliwy, gdyż daje możność maskowania braku oryginalnej siły twórczej i solidnego opanowania rzemiosła kompozytorskiego.

Już pierwsze dzieła Strawińskiego: „Petruszka” i Święto Wiosny” zniszczyły ten stan jednym zamachem. Znikają błyskotliwe akordy, lśniące barwy, zamglone rytmy i delikatne wężowe linje melodyjne. Znika debussowska somnabuliczna elegancja. Dla Strawińskiego świat jest czemś rzeczywistem, jasnem i bezpośredniem. Kocha go on, używa i oddaje w najróżnorodniejszych formach. Poddaje się on całkowicie oddziaływaniu życia. Wywiera ono nań bezpośrednie wrażenie, wzbudza w nim radość lub ból. Odczuwa on jego ciernie, jego moc i jego pęd. Muzyką stają się wszelkie przejawy tego życia. W jednym ze wczesnych swych szkiców orkiestralnych naśladuje Strawiński brzęczenie roju pszczół; w jednym z karlich obrazków, na kwartet smyczkowy grzechotają drewniane chodaki chłopów tańczących w takt char-* czącej kobzy, w innym oddaje mruczenie kapłana w kaplicy z dokładnością prawie fonograficzną.

Dzieło Strawińskiego dąży do ożywienia słuchacza, zmusza go do współpracy. Daje on muzyczne skróty, które słuchacz musi w swej wyobraźni uzupełnić. Dlatego utwory te wyglądają na papierze jak urywki. Odnosi się wrażenie, że Strawiński sprowadził pojedyncze składniki muczne do najprostszej i najkrótszej praformy. Strawiński igra formami, jak rozbawione dziecko; w istocie rzeczy jednak nie można tego nazwać eksperymentowaniem, gdyż stwarza on te formy z pełną świadomością zamierzonego celu. Możnaby go porównać z wielkimi artystami chińskimi, którzy malują gałązkę lub kilka kwiatów, a zamykają w tym obrazku cały niewymowny czar wiosny.

Niesłychany sukces „Petruszki” i „Święta Wiosny” dał Strawińskiemu pewność bezwględnej racjonalności jego sztuki i mistrzowskiego opanowania tego stylu. Prócz wymienionych dzieł scenicznych napisał on cały szereg utworów kameralnych i solowych, w których odżył duch partit i inwencji Bacha i klawisenistów. Obok tego obdarzył nas pieśniami, jak np. japońskiemi, które należą do najbardziej uroczych w współczesnej twórczości pieśniowej. Ostatnie jego dzieła są znów sceniczne („Renard”, „Histoire du Soldat”, „Les Noces yillageoises” i Mavra“). Stylowo dzieła te są po części operami melodyjnemi w rodzaju tych z 18 wieku, częścią zaś przekomponowanemi mszami i — chociaż to brzmi paradoksalnie — ilustracją filmową.

Igor Strawiński wykazuje ponadto nadzwyczajne uzdolnienie dla komiki i groteski. Jego komika jest zasadniczo inna i różna od tego co nazywamy humorem. Ten bowiem jest romantycznym: rzeczy wydają się śmieszne, małe i ograniczone w przeciwieństwie do świata ideałów. Komika natomiast jest naiwną: nie szuka ona stosunku rzeczy do wymarzonego jakiegoś świata, tylko zapatruje się na nie ze stanowiska istnienia, ich realności. Ta zaś jest już sama przez się śmieszną; nie przez kontrast do idealności, lecz przeciwnie przez całkowite oderwanie od niej. Podobnie jak słowo, które powtarzane bez przerwy zatraca w końcu wszelkie znaczenie i pobudza do śmiechu.

Komiczność muzyki Strawińskiego leży, możnaby więc powiedzieć, w samej muzyce, to znaczy; że wyraża się ona przez jej podstawowe formy, przez rytm, harmonję i melodję (podczas gdy często jest ona tylko czemś zewnętrznem, uwydatnianem przez intrumentację lub wykonanie, jak np. u Ryszarda Strausa, którego „Till Eulenspiegel” i „Don Quixote“ tracą *datą* komiczność przy wykonaniu z wyciągu fortepjanowego).

Melodyka Strawińskiego jest przeważnie nadzwyczajnie prymitywna. Wtór ogranicza się głównie do „ostinato” jedno- lub dwutaktowego motywu harmonicznego, co oczywiście wywołuje w wielu miejscach „fałszywą” harmonizację i brzmi nadzwyczajnie groteskowo.

Instrumentacja Strawińskiego jest ostra, twarda, naga. Nie troszczy się on o zwyczajowy sposób użycia instrumentów; w każdym zaś razie nie używa ich kolorystycznie. Jeżeli zaś orkiestra jego ja-

śnieje czarującym blaskiem, to sprawa ta ma się prawdopodobnie jak i gdzieindziej: w chwili, gdy się barwy nie szuka, znajduje się ją.

Dzieło Strawińskiego objawiło sztuczny i nienaturalny charakter naszej muzyki, która jako wytwór temperamentu i umysłu ludzkiego jest w zasadzie swej dowolna. Żaden jej system, a więc i tak zwany tonalny, nie spoczywa na podstawach naturalnych. Możliwem więc jest skonstruować po za obrębem dotychczasowego tonalnego inny system, wprawdzie rośnie dowolny, lecz tak samo uprawniony i zadawalający, lecz oczywiście mniej zużyty. To urzeczywistnił Strawiński. Z dotychczasowego systemu zatrzymuje on tylko elementy prymitywne przekształcając je w najróżnorodniejszy sposób. Formalnie największą wagę w jego twórczości posiada element rytmiczny: Strawiński podnosi go do niebywałego funkcyjnego znaczenia. Siła rytmiczna jego motywów łamie wszelkie reguły metryczne; używa on w jednej i tej samej fazie tak różnorodnej metryki, że rytm nabiera przez to giętkości, podobnie jak melodja przez chromatykę. Z drugiej zaś strony rytm izoluje każdy motyw i każdą linję melodyjną, wyodrębnia każdy kompleks harmoniczny, oświetla je oddzielnie i zapewnia im tym sposobem niezależność, plastyczność i wyrazistość. Tak powstaje przez rytm i jasną charakteryzację swoboda polifoniczna, która nadaje stylowi Strawińskiego nadzwyczajnie plastyczną siłę wyrazu i umożliwia mu całkowite uwolnienie z więzów tonalności.

Pierwszy uderzył rozstrzygająco w tę tradycjonalną zasadę artystyczną Arnold Schönberg przez świadome i celowe użycie elementów atonalnych, a Strawiński przykładem jego zachęcony osiągnął to samo, chociaż kroczył inną drogą. Wokół obydwu tych postaci koncentruje się cała twórcza młodzież muzyczna. Różnica tych — powiedzmy — szkół leży w charakterach, temperamentach i drogach przywódców. Schönberg, bardziej refleksyjny, konstruuje indukcyjnie nowy system, który wydaje mu się i jest w rzeczywistości jedyną możliwością ujęcia atonalizmu w nieodzowne karby estetyki i rzemiosła; a następnie realizuje w genjalny sposób tę konstrukcję. Natomiast Strawiński, bardziej impulsywny tworzy mocą swego genjusza dzieła, pozostawiając dedukowanie systemu innym. Schönberg jest głębszym, Strawiński — wyższym.

Dzieło Strawińskiego spełniło wszystkie nadzieje,, które pokładał w nie czterdziestopięcioletni autor. Odniosło ono wielki sukces u publiczności, ale zarazem pociągnęło regenerację techniki i estetyki muzycznej, której wynik i znaczenie nie da się dzisiaj jeszcze jasno objąć i ocenić.

PROF. WŁADYSŁAW BURKATH.

Ryszard Wagner (1883-1927)

(Twórczość — Ideologja. — Wagner a Polska.)

(Ciąg dalszy.) -

„Tannhäuser“ i „Lohengrin“ — oto dwa odmienne kolorytem obrazy; jeden — mocny, męski niejako w n^uzyce i słowie legendy, drugi — to poemat z niebieskich sfer Monsalwatu. Obydwa obrały sobie legendę jako osnowę, na której wyhaftował twórca dwa bogate, lecz różnorodne gobeliny. Wagner posiadał nad tę umiejętność wykrywanie baśni mitycznych z pośród coraz to rzadszych, a często — skamieniałych opowieści ludu. Potrafił przybrać je w czar wiosny, odnowić niejako i podporządkować swojej nieodłącznej idei odkupienia. W „Tannhaüserze“ panuje dualizm w postaci namiętności do Wenery z jednej strony, z drugiej zaś — to czysta i wielka miłość do Elżbiety. Jej to poświęcenie się wybawi bohatera z sideł grzesznej kusicielki. Wyjaśnia to list samego autora do Augusta Roeckla (z r. 1856), w którym Wagner pisze, że okres, w którym tworzył te dzieła zawarł przedewszystkiem ideę wyrzeczenia się samego siebie, zbawczego zaprzeczenia woli... A działo się to w imię celów wyższych.

Droga od „Tannhäusera[11] do — „Lohengrina“ to własna droga psychologiczna, po której stąpał sam twórca. Od wyuzdanych namiętności życia studenckiego do panowania cudownej wyobraźni mistycznej częstokroć bywa jeden krok tylko. Zresztą obydwa te prądy kolejno dominowały u Wagnera, kolejno niejako wydzierając sobie, jak mówi Schüre[13]), panowanie nad jego duchem.

Jako kapelmistrz w Dreźnie poznał Wagner in extenso czem jest życie. To co następnie w „Tannhäuserze“ wyraża twórca przez postać Venus, było naówczas, w Dreźnie — nagą rzeczywistością...

Lecz duch twórczy Wagnera unosił się z tęsknotą ponad tem błotem życia codziennego; jego twórczość kierowała się, podświadomie może, w stronę — Monsalwatu, skąd rychło spłynąć miał nań symboliczny Rycerz białego Łabędzia.

„Lohengrin“ jako koncepcja poetyczna to uosobienie tych właśnie tęsknot do piękna, do jego odnalezienia w samym sobie. Legenda o górze Monsalvatu, gdzieś w Indjach średniowiecznych położonej, znęciła wyobraźnię Wagnera — poety. Mistycyzm tajemniczy świątyni Graala, z którą spotkamy się następnie w „Parsifalu“, owionął duszę Wagnera, niby oddechem wiosny po gehennie zmysłów, przeżytej w Dreźnie.

Podanie o rycerzu—zbawcy, przybywającym na wiotkiej łódce łabędziej, by oswobodzić Elzę i uratować jednocześnie jej cześć, zamknięte zostało w szatę najcudniejszego w dziejach opery wypowiedzenia. Trudno wyrazić słowami poezję preludjum, rozpoczynającego akt pierwszy, w którem, zwyczajem wagnerowskim, zawiera się myśl przewodnia (motywy) .całej opery i jej ujęcie syntetyczne zarazem. Uwertura, a raczej preludjum do „Lohengrina“ to jedno z najbardziej promiennych, przeczystych natchnień w długim szeregu utworów kompozytora.

[13]) Eugene Schuré — Rich. Wagner.

— „Czyż trudno wyobrazić w niem sobie, (pi- „sze Schiire)[14]) zachwycenie pogrążonego w mo- dlitwie pustelnika. Mgliste opary przybierają po- „woli kształt postaci. Ukazuje się grono aniołów, „opuszczające się zwolna ku ziemi... W miarę ich „zbliżenia, pustelnika odurza słodka woń, upaja go „naprzemian to ból, to nadzwyczajna błogość... Wy- słańcy boscy unoszą się tuż, tuż... bije od nich „oślepiająca światłość, oni zaś dobrotliwie wpatrują „się w — śmiertelnika. Nareszcie... niosą czarę „świętego Graala, z której promieni płynie ogień „żywy: — ogień Miłości nadludzkiej! Na głowę „pustelnika zlewa się strumień tego ogniwa i przez „Chrzest staje się on — Rycerzem. Potem grono „anielskie unosi się zwolna w lazurowe przestwo- rza, opiece Sprawiedliwego powierzywszy Naj- świętszą Czarę...

„Dostojna drużyna pozostawiwszy w dolinie „wspomnienie i tęsknotę za sobą, szybciej, niźli „przybyła, powraca do niebieskiej ojczyzny... znika „w eterach. —“

Każdy, który zna bodaj pobieżnie tę przecudną muzykę „Lohengrina“, zdoła sobie, idąc śladami Schiire'go, wytworzyć w wyobraźni zbliżony do tego obraz: **„Lohengrin" jako opera** staje na po- graniczu wpływów włoskich, jeszcze nurtujących w umyśle Wagnera, a tamtych — tytanicznych zamierzeń, jakimi dopiero w „Pasifal" w zupełności zdołał odpowiedzieć.

I tu, jak Elżbieta w „Tannhaüserze" — jest Elza postacią nawskroś kobiecą, k o b i e c ą aż do instynktu ciekawości, który staje się (akt III) przy- czyną jej upadku. Do postaci „Lohengrina" powró- cimy jeszcze przy „Parsifalu“.

Dwie odosobnione karty w twórczości Wagnera stanowią **„Tristan i Izolda"** oraz **„Meistersinge- rzy“.**

Aby lepiej zrozumieć powstanie pierwszej z tych oper, należy sięgnąć do osobistych przeżyć Mistrza. Jak to już zaznaczyliśmy, stosunek Wagnera z żoną stawał się coraz bardziej przykrym, zarówno z winy lekkomyślności samego twórcy, jak i pewnych nie- dociągnięć w mieszczańskiej edukacji pani Minny.

Struna, napięta na najwyższą nutę, zdawała się być bliską pęknięcia.

Spowodowały je w równej mierze dwie, wza- jemnie się wspierające przyczyny: rewolucja roku 1848- oraz poznanie M a t y l d y W e s e n d o n c k .

Natura Wagnera burzyła się w samej sobie na widok ztuaterjalizowania nietylko ludzi ówczes- nych, ale i — pojęć, jakie nastąpiło w drugiej ćwierci XIX stulecia na Zachodzie, a w szczegól- ności — w Niemczech.

Jego duch, przez całe życie — nieposkromiony rewolucjonista, buntował się zarówno przeciwko niesprawiedliwości politycznej, z jaką w roku 1831 potraktowano Polskę, jak również w dziedzinie czysto estetycznej — w stosunku do nad wyraz niskiego moralnie stanu ówczesnego t e a t r u . W tym stanie podniecenia psychologicznego przyszła rewo- lucja niemiecka roku 1849. Wagner niemal z en- tuzjazmem młodzieńczym rzuca się bez zastano- wienia w wir roboty politycznej. Wygłasza pło- mienne przemówienia na zebraniach i na placach publicznych, nawołując w odezwach i w słowach aż nazbyt śmiałych do zrzucenia jarzma dynastji, a czyni to podświadomie w tej myśli, że wolność narodu zdobędzie jednocześnie — wolność ideałom jego Wielkiej Sztuki.

W pojęciach zaś swoich o sztuce był Wagner w tym czasokresie również rewolucjonistą, który niebawem miał się przeistoczyć w płomiennego reformatora.

Tymczasem jednak, brutalna dłoń żołdaka pru- skiego grozi mu schwytaniem, a — co za tem idzie, najsurowszym wyrokiem władzy.

Uniknął go jednak Wagner szczęśliwie, gdyż już w roku następnym ujrzymy go w Szwajcarji.

Wędrówka po obczyźnie tego nowoczesnego Childe Harolda miała trwać lat dziesięć, a jedno- cześnie miała wznieść twórczość jego również na najwyższe poziomy.

Tymczasem oddaje się twórca pracy literackiej na neutralnym bezpiecznym terytorjum. „Sztuka i Rewolucja[11] (1850); „Dzieło sztuki przyszłości" (1851); „Opera i dramat" (1851) — oto trzy wyzna- nia, w których Wagner—wygnaniec zamknął swoje estetyczne credo, a zarazem wytknął sobie samemu plan dalszej twórczości.

Lecz „prawdziwa samotność spotyka się tylko na krańcach życia ludzkiego (pisze Scl.üré), wży- ciu ukrytym w naturze i w pełnej samowiedzy samego siebie". Jeden z nich minął już autor „Lohengrina", drugi — miały mu przygotować naj- bliższe przeżycia.

Było to w roku 1852, na wiosnę, kiedy Seuta z „Holendra Tułacza", ta wymarzona kobieta—wy- bawicielka, w której może skrystalizowały się rysy późniejszej Elżbiety i Elzy, ukazała się Wagnerowi w postaci realnej.

Matylda Wesendonck — oto najwyższe wznie- sienie się krzywej parabolicznej, po której biegło dotychczasowe życie Ryszarda.

Zurich i — wiosna 1852 roku, oto punkt naj- wyższego rozkwitu talentu Wielkiego Artysty i My- śliciela zarazem.

Matylda Wesendonck...

To imię stało się symbolem piękna i symbolem potężnego jak śmierć uczucia w życiu artysty. Zdo- byta przez ból, a może i przez złamanie duszy ludzkiej... jej postać stała się uosobieniem tych niezgłębionych, przychodzących dopiero w wieku dojrzałym.

Dziwnem się musi wydać, że artysta dochodzi do tej symbolicznej postaci w swojem życiu dopiero w pełni sił męskich, w pełnym rozkwicie twórczym. Lecz dość jest spojrzeć uważnie w tajniki przeżyć wielkich mężów sztuki, jak Leonarda da Vinci, Goethe, czy — Balzak, aby zauważyć, że właśnie w przeddzień ich odrodzenia, a zarazem najwyż- szego punktu rozwoju talentu, na drodze życia staje kobieta, będąca syntezą wszystkich tęsknot ich jaźni.

I, czy to była MonnaLiza, czy Szymanowska, czy znowu pani Hańska u Balzaka, czy wreszcie... Matylda Wesendonck u Wagnera — wszędzie jest jedna myśl przewodnia tego spotkania: **wcielenie własnego ideału.**

Zapewne, w niejednem życiu artysty ta chwila zachwytu, ta radość z odnalezienia celu twór- czości połączona bywa z bólem. Ale artysta jest, musi być szczerym. On nie umie kłamać samemu sobie. On jest odwiecznem „dzieckiem[11] w duszy, które raduje sama gra barw, czy — tonów, w któ- rych nie ma fałszu, lecz odbicie wiekuistego Piękna.

---

[14]) Eugeňe Schiire — Rich. Wagner.

Czy wobec tego wolno rzucać kamieniem obelgi, jak to czynią niejedni biografowie na wspomnienie postaci Matyldy.

Kobieta, której danem było stać się jedyną władną przyczyną powstania chociażby jednego tylko „Tristana", śmiało rzec może, że spełniła dla sztuki swój największy obowiązek, raczej nietylko obowiązek lecz — ofiarę. Jej bezgraniczna ufność, wiara w moc symbolicznego Tristana—Wagnera, oto źródło bolesnych może przeżyć, ale zarazem uwieńczenie twórczości artysty.

„...Rana moja krwawiła się niegdyś, gdym rzu- „cił się na Morolda[15]), płyń-że i teraz, krwi moja, „gdy zdobywam — Izoldę..."

Tak mówią wszakże usta samego Tristana—Wagnera.

Trudno mi uwzględnić tu w całej rozciągłości sprawy wpływów Matyldy Wesendonck na twórczość sięgającego wówczas zenitu — kompozytora. Zresztą wiele jeszcze w tej mierze jest tajemnicą, pomimo częściowego wydania korespondencji R. W., oraz luźne, ostrożne poniekąd, słowa jego samego. [10]) Nie jestem również zwolennikiem brutalnego wdzierania się do duszy artysty, który obowiązek swój spełnił przedewszystkiem w postaci stworzonych kompozycji. Jest nim bezsprzecznie „Tristan", w którem to dziele Wagner zamyka nietylko promienie dni swojego upojenia, lecz sięga głębiej — kocha ludzkość całą i pragnie tym miljonom dać bodaj krótką iluzję zapomnienia i — miłości. Niebawem jednak miało się ono zerwać i dla samego twórcy. Matylda i jej ofiarna miłość: oto tło psychologiczne ,,Tristana". Sama zaś legenda wywodzi się z Galji celtyckiej (jak chce większość biografów). Rozgrywa się w Irlandji. w Kornwalji, wreszcie na wybrzeżu bretańskim. **Pod względem historycznym** legenda o Tristanie i Izoldzie wyróżnia się przedewszystkiem tą zapamiętałością, z jaką zajmowano się nią od VI już stulecia.

Kroniki VIII stulecia notują nam nazwisko króla Marka, (czy też Markę), rycerza Tristana i jego tajemnej zdrady, jakiej dopuścił się uwodząc narzeczoną królewską — Isealt (Izoldę) „jasnowłosą".

Oto kanwa legendy, która (z poematu Goldfryda ze Strassburga) zapewne uderzyła poraź pierwszy już w Zurychu, wyobraźnię Wagnera.

Sądzić należy, że właśnie ta **niemiecka** parafraza legendy[17]) wpadła szczęśliwie w ręce Wagnera, który legendę wystylizował, obrał w jedną z najpiękniejszych w jego twórczości, szat muzycznych, co najważniejsze zaś — przepoił ją własną, wszechpotężną tęsknotą do wiekuistej Miłości. I postawił w niej, za życia, drogowskaz na całą następną fazę twórczości muzycznej. Jeżeli bowiem, wyeliminować z niej **„Mistrzów** z **Norymbergii"** (,,Meistersinger") jako rzecz satyryczną w swojej koncepcji, to pozostaną do przebycia dwa ostatnie, najgłębsze zarazem momenty twórcze, będące zarazem, już po kres życia R. W., jedynie przedłużeniem tej wytycznej, jaką nazawsze zarysowała w jego duszy Matylda Wesendonck. —

Wracając jeszcze do „Tristana", nie wahamy się powiedzieć, że w tem dziele Wagner jjest już. bliski **idealnego zespolenia ze sobą wszystkich pierwiastków estetycznych,** — niemal wszystkich sztuk pięknych. Poezja i muzyka zlały się w tej pieśni miłości w jedną całość, jakby w jedną bryłę posagu, obejmującą postacie obu bohaterów... Akt III i jego scena ostatnia, oparta muzycznie na powtarzającym się w progresjach temacie „śmierci". Z punktu malarskiego scena ta jest Apoteozą miłości ziemskiej.

Patrząc i — przeżywając wrażenia, jakie idealne wykonanie „Tristana" w Bayreuth przynosi oczom widza, musimy powtórzyć tu słowa Leopardhego:

...„Jednocześnie zrodzeni: Miłość i śmierć są sobie braćmi" —

...Ziemia i gwiazdy na niebie nie mają nic piękniejszego!"...

(C. d. n.)

[15]) „Tristan i Tzolda" (tłumaczył Boy).
III) w „Mein Leben".

[17]) którą trawestowali równocześnie Beroul, a następnie (w w. XII) Chretien de Troyes i inni (przyp. autora).

Ważne dla emerytów-Kapelmistrzów

Korzystając z uprzejmości Redakcji „Muzyka Wojskowego", uważam za swój obowiązek przedstawić zainteresowanym panom trudności, jakie są związane z wymiarem emerytury.

Przedewszystkiem muszę zaznaczyć, że najgorsze widoki mają panowie, którzy jako kapelmistrze służyli w armji rosyjskiej. Polska ustawa emerytalna przewiduje w odnosieniu do wojska uposażenie emerytalne tylko tym osobom, które mają conajmniej dziesięć pełnych, kalendarzowych lat faktycznej służby w wojsku, przyczem obojętne jest, czy służbę tę odbyto w wojsku polskiem, czy też w armji zaborczej. Ponieważ jednak służba kapelmistrzów w armji rosyjskiej była kontraktowa, nie jest ona brana w rachubę przy wyliczeniu tego 10-letniego okresu zasadniczego służby wojskowej. Nie grają też w tym wypadku żadnej roli tytuły urzędnicze nadawane w byłej Rosji, takie jak n. p, koleżskij registrator lub guberskij sekretar, ponieważ te tytuły nie dawały żadnych istotnych praw i nie były przywiązane wyłącznie do osób pełniących faktyczną służbę wojskową. Z punktu widzenia ustawy mają korzystniejsze widoki na uzyskanie emerytury ci kapelmistrze, którzy w armji rosyjskiej służyli jako podoficerowie zawodowi, lub bodaj odbyli obowiązkową służbę wojskową. O ile bowiem potrafią ten stan faktyczny udowodnić dokumentami n. p. za pomocą t. zw. posłużnawo spiska lub na mocy zaświadczenia podpisanego przez dwóch wiarygodnych świadków (oficerów) i zatwierdzonego rejentalnie, to te lata służby zostają im doliczone do 10-letniego zasadn. minimum. Sama służba w armji polskiej nie wystarcza, bo liczy się zaledwie od 1. XI. 1918, co do chwili obecnej nie może dać 10 lat. Oczywiście, że służba w legionach lub w innych formacjach polskich, jest też zaliczalna, ale tu zaledwie kilku naszych panów kapelmistrzów może być branych w rachubę.

Zachodzi więc pytanie, czy wszystkie lata służby kapelmistrzowskiej w wojsku rosyjskim przepadają. Na pytanie to musi paść niestety odpowiedź twierdząca, o ile odnośny zainteresowany nie mógł uzyskać praw emerytalnych. Powtarzam zaś jeszcze raz jak najbardziej kategorycznie: **prawa emerytalne nabywa się po wysłużeniu przynajmniej dziesięciu pełnych kalendarzowych lat** w wojsku lub w służbie państwowej. Dopiero po stwierdzeniu, że odnośny emeryt odpowiada temu zasadniczemu warunkowi, mogą mu być przyznane doliczenia, które wpływają na ostateczne ustalenie wysokości pensji emerytalnej. Doliczenia te są za wojnę, za studja, za pracę zawodową itd. Dzięki możności tych doliczeń, może oficer-kapelmistrz, przechodzący w stan spoczynku, uzyskać pełną emeryturę w wysokości 100°/o ostatnich poborów obliczonych bez. niektórych dodatków, jak n. p. dodatku stołecznego, dodatku na dzieci itp.

Jak z powyższego wynika, mogą lata służby kapelmistrzowskiej w armji rosyjskiej być policzone jako praca zawodowa, ale tylko pod warunkiem odbydia 10 lat faktycznej służby państwowej. Doliczenia następują w pewnym stosunku procentowym, który wzrasta proporcjonalnie do ilości lat pracy zawodowej.

Przedstawiwszy ten stan faktyczny, muszę z żalem zaznaczyć, że pierwsza fala naszych emerytów-kapelmistrzów, pochodzących z byłej armji rosyjskiej, nie nabyła prawa do emerytury, a wskutek tego pozostała na starość bez zabezpieczenia bytu. Pozostawienie tych panów, przeważnie jeszcze stosunkowo silnych i zdolnych do pracy, w dalszej służbie nie mogło mieć miejsca z następującego powodu: Pragmatyka oficerska postanawia, że oficer w stopniu do majora włącznie osięgnąwszy 53 lat życia musi odejść w stan spoczynku. Tego postanowienia ustawy nie ma prawa nikt zmienić, a zatem ani Minister Spraw Wojsk., ani Prezydent Rzeczypospolitej. Prośby więc wnoszone do Głowy Państwa, czy do M. S. Wojsk, o pozostawienie nadal w służbie, nie mają najmniejszych widoków powodzenia.

Taksamo mało prawdopodobnem jest, aby emerytowani oficerowie-kapelmistrze mogli otrzymać posady kontraktowych urzędników cywilnych" jako kapelmistrze w etatowych orkiestrach w pułkach piechoty. Istnieje bowiem zakaz przyjmowania sił cywilnych na miejsca przewidziane etatem dla osób wojskowych. Zmiana tego rozkazu na korzyść kapelmistrzów już choćby z tego powodu natrafia na trudności, że istnieje t. zw. Kontyngens urzędników cywilnych, a przekroczenie tego kontyngęnsu, jakiem byłoby zakontraktowanie kapelmistrzów, wywołałoby napewno energiczny sprzeciw ze strony Ministerstwa Skarbu, instytucji, która w pierwszym rzędzie powołana jest do strzeżenia budżetu państwa.

Cóż więc pozostaje? Czy sytuacja naprawdę jest bez wyjścia? Po wielu konferencjach i omówieniach tej przykrej sprawy, doszedłem do przeświadczenia, że ratunek jest tylko jeden: **wnieść prośby do Prezydenta Rzeczypospolitej o przyznanie emerytury z łaski.** Prośby te należałoby kierować bezpośrednio do Departamentu I. M. S. Wojsk, celem zaopinjowaniaJ Mam wrażenie, że ta droga powinna prowadzić do celu. Zainteresowanych jest dotychczas tak niewielu, że sumy, jakie skarb państwa poniósłby na ulżenie ich doli, byłyby właściwie niewielkie. Ze swej strony zapewniam, że poparcie, jakiego prośby tego rodzaju doznają w M. S. Wojsk , będzie najgorętsze. Chodzi tu przecież o zasłużonych pionierów sprawy kapelmistrzowskiej, którzy mieli to nieszczęście, że porodzili się zbyt wcześnie!

Proszę więc spróbować tego ostatniego środka! Niema w nim nic hańbiącego, a dyktują go konieczności życiowe!

Bogusław Sidorowicz
kapitan.

Maniera

W poprzednim artykule zwróciłem uwagę na błędy w wykonaniu, które najbardziej rażąco występują u większości orkiestrantów wojskowych. Obecnie zamierzam powiedzieć kilka słów o innej ujemnej stronie wielu, nawet skądinąd dobrych wykonawców, mianowicie o m a n i e r z e.

Uwagi te piszę nietylko dlatego, by każdy orkiestrant mógł poznać Swoje wady i przez wyzbycie się ich stał się lepszym wykonawcą, ale ponieważ z jednej strony istnieje chwalebna dążność do podniesienia wiedzy orkiestrantów wojskowych, z drugiej — w kraju zawiązują się coraz to nowe orkiestry i odczuwa się gwałtowny brak wykwalifikowanych kierowników, przeto każdy orkiestrant wojskowy po zdobyciu odpowiedniej wiedzy teoretycznej, posiadając ponadto rutynę orkiestralną, może liczyć na objęcie w przyszłości samoistnego kierownictwa orkiestrą, i wówczas uwagi te bardzo mu się przydadzą. Dobrym bowiem kierownikiem i nauczycielem może być tylko ten, kto sam jest dobrym, świadomym, dokładnym i sumiennym wykonawcą. Ażeby bowiem mieć możność kogoś czegoś nauczyć, trzeba samemu umieć nierównie więcej. Kto zaś swój zawód lekceważy, zwłaszcza jeżeli zawodem tym jest tak wzniosła sztuka, jak muzyka, ten pozostanie na zawsze miernym wykonawcą, czyli partaczem, i nietylko nie będzie mógł zostać dobrym kierownikiem innych, ale lfawet z czasem sam zostanie zdystansowanym, a co za tem idzie i zepchniętym przez młodszą generację, która dzięki sumiennemu i poważnemu traktowaniu sztuki i wiedzy zawodowej, stanie na wyższym poziomie artystycznym i zawodowym.

Manierą — nazywa się jakieś nieestetyczne nawykmenie, zatem więc każda maniera jest brzydką, gdyż szpeci nietylko wykonywaną kompozycję, lecz zazwyczaj i samego zmanierowanego wykonawcę.

Do jednej z najbardziej rozpowszechnionych u nas manier zaliczyć należy sztuczne wibrowanie. Wibrowanie to odbywa się w różnoraki sposób: jedni robią to wargami, drudzy gardłem, inni jeszcze ręką. Bardzo jednak mylą się ci, co sądzą,

że w ten sposób upiększają lub ożywiają wykonanie; pięknem bowiem jest tylko to, co naturalne, wszystko zaś sztuczne i wymuszone jest brzydkie.

Manierą wibrowania, czyli kołysania, lub niekiedy nawet „trzęsienia" tonu, posiadają przeważnie barytoniści i korneciści, zwłaszcza starej daty, dając ten, tak wyśmiewany jeszcze w b. rosyjskich orkiestrach t. z w. „koźli ton". Niektórzy z nich doprowadzili tę manierę do takiego stopnia, że instrument wprost detonuje. Maniera ta, pomimo swojej szpetoty, ma jeszcze to do siebie, że jest najtrudniejszą do pokonania, gdyż wchodzi jakby w naturę danego wykonawcy, który sam nie może wyczuć, jak jego gra jest brzydką, a niekiedy nawet śmieszną, jak np. kołysanie ręką, co często daje się zauważyć i u klarnecistów. Takie „gdakanie" gardłem, trzęsienie wargami, lub kołysanie ręką wcale nie dodaje wykonaniu „uczucia", czy też — jak niektórzy mówią — „duszy", lecz przeciwnie, odbierają muzyce to, co może być w instrumencie najpiękniejszego: równy, czysty, okrągły, szlachetny ton. Sądzę, że i każdemu przeciętnemu nawet słuchaczowi przyjemniej jest słyszeć wykonawcę, raczej bez „duszy" niż z „duszą" chwiejną, drżącą, trzęsącą się jak liść osiki, i przyjemniej widzieć muzyka, grającego spokojnie, z poważną godnością, niż np. naśladującego ręką na dętym instrumencie... wiolonczelistę.

Drugą bardzo brzydką manierą jest „wyduszanie" tonu. Manierę tę posiadają najczęściej barytoniści, a przejawia się ona tem, że zamiast W'ydobywać ton zapomocą wymawiania jakoby zgłoski „tu", robią to zapomocą jakiegoś „duo" i to nawet przy l e g a t o. Tym sposobem mocnym jest nie początek tonu, jak to być powinno, lecz zupełnie nienaturalnie — jego środek, co z pewnej odległości robi wrażenie ciągłego opóźniania się głosu. U niektórych solistów słyszałem takie opóźnianie niemal na całą ósemkę. Zgadzam się z tem, że w pewnych wypadkach, przy kantylenie, nie można tonów atakować zbyt twardem „tu", lecz miękkiem „du", prawie jak przy legato-staccato... ale w żadnym wypadku nie może mieć miejsca „duo", lub „dua". Przy tej sposobności muszę zaznaczyć, że dźwięk w instrumencie dętym powstaje nie z chwilą „uderzenia" językiem, lecz z chwilą oderwania języka od zębów; im więc prędzej i energiczniej język zostanie oderwany, tem mocniej ton będzie „uderzony".

Przy legato nie należy nigdy wargami „dopomagać" palcom, wyduszając 'każdy ton z osobna, gdyż użycie legato jest właśnie dla tego, ażeby wszystkie nuty, znajdujące się pod łukiem, połączyć ze sobą; oddzielanie ich zatem za pomocą warg, pomimo nieprzyjemnej dla ucha, a zatem wadliwej emisji tonu, ma jeszcze tę wadę. że nadaje każdemu z nich zbyteczny w tym wypadku akcent i to w dodatku opóźniony, jak to poprzednio zaznaczyłem, gdyż występujący nie na początku tonu. Jestem zatem najmocniej przekonany, że gdyby ktoś opanowany przez tę brzydką manierę wyduszania dźwięku mógł usłyszeć sam siebie z pewnej odległości, to nigdyby nie uwierzył, że to on sam gra, gdyż słyszałby siebie stale o jakąś ósemkę później od orkiestry.

Trzecią manierą, rzadziej coprawda spotykaną, lecz zato bardzo śmieszną, jest nawyknienie do „ozdabiania" na własną rękę swojej partji przez dodawanie różnych tryllików i grupetów i to zazwyczaj z tak zdumiewającą zręcznością, że gdyby te ozdobniki były w głosie wypisane nutami, to tenże sam wykonawca żadną miarą nie byłby w stanie ich trudności opanować. Manierze, tej podlegają przeważnie ci, co często grywali „ze słuchu", lub uczestniczyli w ad hoc zbieranych zespołach, czyli t. zw. w niektórych miejscowościach „chałturach".

Co do takich wykonawców, to nie mam nic do powiedzenia; skoro są tak „strasznie" muzykalni, że uważają za stosowne „poprawiać" Moniuszkę, Verdi'ego czy Puccini'ego, to ja wobec nich jestem zbyt małym autorytetem, ażebym mógł sobie pozwolić na krytykę, gdyż w prostocie ducha pozwalam sobie mniemać, że każdy kompozytor, gdyby chciał, to potrafiłby swoje utwory tak upstrzyć ozdobnikami, że aż papier byłby czarny; skoro więc tego nie zrobił, to widocznie, że me chciał. A zresztą, kto wie — może miał mniej gustu od niektórych naszych orkiestrantów?

Do manier muszę zaliczyć również zwyczaj, niemal nagminny, zwłaszcza u akompanjamentu, opuszczanie końcówek, przeważnie przed repryzą lub w wolcie. Niejednokrotnie cały akompanjament, jakby na zmowę, zamiast końcowego sygnału, robi generalną pauzę, bierze długi oddech, jakby chcąc nabrać go na cały okres, a w kompozycji powstaje dziura. Pierwsze głosy natomiast wolą robić taką generalną pauzę zamiast odbitki. Bardzo często, gdy melodja zaczyna się odbitką zwłaszcza przy repryzie, to odbitkę tę „zaczepi" jakby przez omyłkę, jeden lub dwaj muzycy, wszyscy zaś inni w tym czasie nabierają zapas tchu, jakby mieli dać nurka pod wodę. Ta maniera opuszczania końcówek lub odbitek pochodzi tylko z nieuwagi i niedbalstwa i dlatego jest najłatwiejszą do pokonania; trzeba tylko trochę dobrych chęci i uwagi, oraz zrozumienia, że częstokroć lepiej jest opuścić całe zdanie, lub nawet okres, niż końcówkę, lub przedtakt.

Do bardzo brzydkich nawyknień, aczkolwiek nie stanowiących maniery, jednakże niepodobnych do przemilczenia, jest karygodne nawyknienie wydobywania podczas koncertu nieprzewidzianych w partyturze i niepożądanych dla ucha dźwięków, klapanie klawiszami, wylewanie wody z przedmuchiwaniem instrumentów itp. i to zazwyczaj przy piano lub wykonaniu jakiegoś solo. Ta wada również pochodzi z niedbalstwa i obojętnego traktowania gry. Nawyknienie to jest tem gorsze, że nie jest powodowane żadną, choćby tylko urojoną potrzebą, i że odwyknąć od niego nie przedstawia żadnej trudności. Poprostu trzeba tylko każdą grę traktować z należytą powagą; dobry bowiem muzyk nigdy nie lekceważy wykonania bez względu na rodzaj i ilość słuchaczy. Źle to bowiem bardzo świadczy o orkiestrze, gdy jej członkowie uważając, że nie mają przed kim się popisywać, pozwalają sobie na wykonanie byle jakie. Dobry muzyk gra zawsze starannie, bez względu na to, kto go słucha, po pierwsze, ażeby się nie zmanierować, a następnie ze samego bodaj szacunku dla sztuki, kompozytora wykonywanego utworu i wreszcie swego zespołu, a co za tem idzie i samego siebie.

J. K.

Zestawienie

przychodów i rozchodów tunduszu „na sieroty po ś. p. Kapelmistrzu LewacKim Wacławie", za czas od dnia 8 Kwietnia 1926 r. do 20 stycznia 1927 r. włącznie.

Przychód.

Dobrowolne datki P. P. Kapelmistrów.

3 pp	Leo-	18
5 pp.	&	2.85
]Q pp	”	24.— ”
28 pp		20— ”
40 pp		3.__ ”
48 pp		30._ ”
52 pp		50._ ”
67 pp		lj5_ ”
Por. Chrópczyński Antoni dobrowolny datek *na* gwiazdkę		20.— „
P. Bernstein, dostawca, dobrowolny datek		70.— „
Dochód z urządzonego koncertu		1014.45 „
Odprawa pośmiertna		916.— „
Dochód z urządzonego balu		260.— „
Dochód z sprzedanych nut		150.- „
Procent od udzielonych pożyczek		78.65 „
Przychód razem		2673.35 zł

Rozchody.

Wydatki na utrzymanie, ubranie i pomocy:

Szkolne, smrot	7^-79 zł
Wyda ki na urządzenie koncertu	82.75 „
Gotowka w kasie	1616.81 „
Rozchód razem	2673.35 zł

Równe, dnia 20 stycznia 1927 r.

Ogłaszając niniejszy bilans, pragnę, chociażby w ten sposób wyrazić serdeczne podziękowanie w imieniu sierot wszystkim wymienionym w bilansie ^ pod rubryką „dobrowolne datki", jak również: Macierzy szkolnej za bezpłatne przyjęcie dwóch sierot do bursy w Równem, oraz korpusowi oficerskiemu 45 pp. s. k., dającemu pełne utrzymanie pozostałym dwom sierotom.

Jednocześnie zwracam się do wszystkich, kto współczuje sierocej doli, z gorącym apelem, nie pozostawić własnemu losowi, czterech nie mających żadnych krewnych, nieletnich sierot.

Ewentualne datki proszę adresować: Równe-Wołyń 45 pp. s. k. kpt. Włodzimierz Wojtych.

Z poważaniem ^
Opiekun WojtychJkapitan.

Podając powyższe z własnej inicjatywy do szerszej wiadomości, mam wrażenie, że opiekun pozostałych sierot wysłał sprawozdanie tylko na ręce figurujących pod rubryką „dobrowolne datki", gdyż do brakujących wysyłanie zestawienia byłoby bezprzedmiotowem.

Panowie koledzy! Pamiętam artykuły i apele w „Polsce Zbrojnej"]30 nieszczęśliwym wypadku ** śp. kolegi Wacława Lewackiego, któremu niesądzonem było doczekać tej radosnej chwili, której dożyliśmy po tylu cierpieniach, my, którzy posiadając trochę silniejsze nerwy przetrwaliśmy. Dziś błogosławimy tych, którzy stanowczością i jasnym poglądem na sprawę zabezpieczyli nasze dzieci skończyli z naszą udręką moralną. Jesteśmy zadowoleni 1 „Bóg zapłać" tym'wszystkim, którzy do naszego „ zadowolenia przyczynili się, jednak nie wolno nam zapominać o tych, którzy mają łzy w oczach. Obowiązkiem naszym otrzeć je bodaj po części,

O jak rażąco wygląda powyższe zestawienie ze swoją rubryką „dobrowolne datki", wobec tylu zadowolonych! Jak słaby oddźwięk znalazły artykuły / apele> wzywające do solidarnej pomocy pozostałym sierotom po koledze.

Czy rzeczywiście musi się uwierzyć, że deklaracje na dobrowolne opodatkowanie się choćby najmniejszą kwotą przez czas służby czynnej, tak rażąco mało kolegów podpisało i zobowiązanie dotrzymuje?

Sąd o koledze śp. Lewackim nie do nas należy, j zadanie 0 mm powinne należeć do przeszłości, natomiast obowiązkiem chrześcjańskim nie pozwolić zmarnieć pozostałym sierotom, tembardzieb ze stały skromny datek naszego budżetu do żadnego ograniczenia się nie doprowadzi.

Z. Powyższego zestawienia wynika że Komitetowi opiekuńczemu z p. kapt. Wojtychem na czele, inicjatywy nie brak i tenże opiekun robi wszystko, byle zdobyć fundusze na pokrycie kosztów w związku z wychowaniem sierot. Inicjatywa ta jest zdaje się i w dalszym ciągu konieczną, wobec tak nikłej pomocy z zewnątrz.

Pozwoliłem sobie na słów tych parę z wrażenieni5 że będą może pobudką /0 okazania swej pomocy dla tych, którzy z nią spóźnili się i w przyszłem sprawozdaniu nie zabraknie ani jednego pułku bez względu na to, czy śp. kapt. Lewacki znany był osobiście lub nie.

W. P. Kapitana Wojtycha proszę, by w pracy i trudach dla sierot nie ustawał, a chociaż takowa wymaga czasami nawet poświęcenia się jej w zupełności, nie ustawać, a Bóg dobre uczynki wynagrodzi, zaś ludzie, aczkolwiek może nie wszyscy, będą dla p. kapitana pełni najgłębszego szacunku,

Józef Baranowski, kapitan
kapelmistrz 48pp

Stanisławów w maju 1927.

0 ^dak$a „Mfyka Wojskowego" otwiera listę flfdek'. Nazwiska wnoszących na ten cel składki będziemy ogłaszali w miarę ich napływania. Na odcinkach r. K. O. prosimy umieszczać dopisek: „składka na sieroty po śp. koledze Lewackim".

Redakcja „Muzyka Wojskowego" przeznacza na ten cel złotych 10.

M. S. Wojsk, o „Muzyku Wojskowym"

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament I. Pieehoty Warszawa, II. 5. 1927.
Licz. dz. 13209/Piech. Muz.

„Muzyk Wojskowy" — poparcie.

Nawiązując do pisma mego Depart. I. L. dz. 25547/26. Piech. Org. Mob. proszę Pana Generała o wywarcie odpowiedniego nacisku na podwładne Panu Generałowi organa, aby zajęły się bardziej intensywną niż dotychczas propagandą czasopisma „Muzyk Wojskowy" wśród oficerów i szeregowych, przedewszystkiem zaś wśród członków orkiestr.

Wobec niezmiernie dogodnych warunków prenumeraty uważam, że każdy orkiestrant powinien być abonentem tego pożytecznego pisma, którego byt i rozwój w pierwszym rzędzie zależy od ilości czytelników, opłacających regularnie prenumeratę.

Zarazem proszę Pana Generała o zwrócenie uwagi kapelmistrzom, że redakcja „Muzyka Wojskowego" wydała również niezbędne dla orkiestr przybory jak: książeczki marszowe, papier nutowy, teczki na nuty, które sprzedaje po cenach niższych, niż rynkowe. Nabywanie tych przyborów w redakcji „Muzyka Wojskowego", Grudziądz, Tuszewska Grobla 18, powinno być obowiązkiem każdego muzyka w armji polskiej, gdyż przysporzyłoby czasopismu, walczącemu z ogromnemi trudnościami finansowemi dochodów, dzięki którym egzystencja pisma mogłaby być skutecznie podtrzymana.

SZEF DEPARTAMENTU I-GO
Zamorski
Pułkownik Szt. Gen.

MINISTERSTWO
SPRAW WOJSKOWYCH Warszawa, 24. V. 1927.
Departament I. Piechoty
L. dz.: 10100/Piech. Muz.

Egzaminy dla podof. zaw. orkiestrantów — sposób przeprowadzenia.

Na liczne zapytania, w jaki sposób należy przeprowadzać egzaminy kwalifikacyjne i doskonalące dla podoficerów zawodowych orkiestrantów, zarządzone Dz. Rozk. Nr. 22/26 poz. 230 podaję następujące wyjaśnienie:

1. **Komisja egzaminacyjna.** W skład komisji egzaminacyjnej dla obydwu typów egzaminu wchodzi d-ca pułku względnie wyznaczony przez niego oficer sztabowy jako przewodniczący, kapelmistrz danego pułku, jeden muzykalny oficer z tegoż pułku, oraz jeden kapelmistrz z innego pułku tak, żeby poza przewodniczącym było trzech egzaminatorów. W razie gdyby w pułku nie było muzykalnego oficera, może wejść w skład komisji osoba cywilna np. profesor konserwatorjum, dyplomowany nauczyciel muzyki z państwowego zakładu naukowego itp.

2. **Sposób egzaminowania.** Egzaminatorzy dzielą poprzednio między siebie przedmioty, z których będą pytali tak, żeby każdy przedmiot miał głównego egzaminatora. Inni członkowie komisji mają oczywiście prawo do stawiania pytań dodatkowych. Pytanie zapomocą losowania nie jest dopuszczalne.

3. **Ocena odpowiedzi.** Odpowiedzi oceniają egzaminatorzy i przewodniczący według następującej skali: 5 — celująco, -4 — b. dobrze, 3 — dobrze, 2 — niedostatecznie, 1 — źle. Suma punktów uzyskanych u wszystkich członków komisji dzielona przez 4 (ilość członków komisji) daje przeciętną ocenę odpowiedzi z danego przedmiotu. Ułamek wyższy niż -U zaokrągla się dó następnej całości, np.: 3³Y = 4, t. zn. przeciętna ocena: „b. dobrze". Wynik ogólny z całego egzaminu ocenia się dodając wyniki osiągnięte z poszczególnych przedmiotów i dzieląc sumę przez ilość przedmiotów, przyczem podobnie jak wyżej zaokrągla się ułamki.

4. **Protokół egzaminu.** Przewodniczący zarządza spisanie protokółu. W tym celu wpisuje się w odpowiednie rubryki wyniki osiągnięte przez kandydatów według zasad jak w punkcie 3, poczem protokół podpisują wszyscy członkowie komisji. Protokół przechowuje się w archiwum pułku.

5. **Odnotowanie zdania egzaminu.** Wynik egzaminu ogłasza na wniosek komisji d-ca pułku w rozkazie dziennym pułku, poczem czyni się odpowiednią adnotację w ewidencji i w książeczce wojskowej odnośnego kandydata.

6. **Powtórzenie egzaminu doskonalącego.** Kandydaci, którzy nie złożyli egzaminu doskonalącego z postępem conajtnniej d o s t a t e c z n y m, mają prawo zgłoszenia się powtórnie do egzaminu, jednakże nie prędzej niż po upływie trzech miesięcy, a najpóźniej do końca 1927 r., stosownie do pisma B. O. Org. L. 2984/11. Wyszk. Kandydaci, którzy w drugim terminie wykażą stopień niedostateczny, nie mogą być dopuszczeni trzeci raz do zdawania egzaminu, a temsamem nie mogą **po**zostać nadal podoficerami zawodowymi i w myśl pisma Biura Og. Org. L. dz.: 2323/11. Wyszk. z d. 3. XI. 1926 muszą zostać zwolnieni.

7. **Poszczególne przedmioty egzaminu.** Stosownie do zarządzeń Dz. R. Nr. 22/26 p. 230 należy się przy egzaminie z poszczególnych przedmiotów kierować następującemu wytycznemi:

ad I. 2. c) Przy przeprowadzaniu egzaminu z transponowania na piśmie należy zadać krótki ustęp fortepianowy i przeznaczyć na wykonanie zadania 1 godzinę.

ad I. 3. b) Skalę poszczególnych instrumentów orkiestralnych winni znać kandydaci teoretycznie i ogólnie, bez szczegółowego uwzględnienia braków u poszczególnych instrumentów.

ad II. 1. e) Należy położyć przedewszystkiem nacisk na umiejętność transportowania szczególnie u klarnecistów, trębaczy i waltornistów. U puzonistów zwracać uwagę na umiejętność czytania nut w różnych kluczach.

ad II. 3. a) i b) Egzamin z harmonizacji przeprowadzić przy fortepianie, przyczem egzaminowany winien przedewszystkiem wykazać znajomość budowy i przewrotów akordów i umiejętność łączenia akordów i prawidłowego prowadzenia głosów.

ad II. 4. a) i b) Na wykonanie obu zadań z instrumentacji należy przeznaczyć 6 godzin pracy pod klauzurą.

ad II. 5. a) i b) Znajomość twórczości sławniejszych kompozytorów polskich i obcych nie może ograniczać się do jałowego wyliczania dzieł, ale kandydat musi też wykazać, że zna charakter i styl tych dzieł.

, **ad II. 6.** Przeprowadzenie lekcji winno się odbyć praktycznie w ten sposób, że kandydat demonstruje na elewie, w jaki sposób przerobi z nim zadane przez kapelmistrza ćwiczenie.

8. **Ulgi w egzaminie.** Odnośnie do ustępu **I. 1** cytowanego rozkazu M. S. Wojsk, żaden kandydat nie może być zwolniony z egzaminu z gry na instrumencie specjalnym. Natomiast z przedmiotów wymienionych w ustępie I. p. 2, 3, 4 mogą być zwolnieni kandydaci, którzy wykażą się ukończeniem i egzaminem z odnośnych przedmiotów w konserwatorjum lub równorzędnej uczelni muzycznej. Abonenci „Muzyka Wojskowego" mogą być uwolnieni od zdawania zasad muzyki i solfeżu, stosownie do I. 2. a—e, o ile wykażą się zaświadczeniem kapelmistrza, że samodzielnie przeszli cały kurs korespondencyjny i o ile'z wynikiem pomyślnym rozwiązali wszystkie zadania. W razie niewyrażenia zgody przez kapelmistrza muszą jednakże wymienieni zdawać ten przedmiot według całego programu.

Od zdawania egzaminu doskonalącego według II. 1—6 mogą być zwolnieni ci zawodowi podoficerowie, którzy mają 6 lub więcej lat służby zawodowej w W. P., o ile otrzymają od kapelmistrza stwierdzenie bardzo dobrej przydatności służbowej i bardzo dobrą opinję.

Z przedmiotów zawartych w ustępie II. 1 — 5 mogą być zwolnieni ci kandydaci, którzy wykażą się ukończeniem pełnego kursu w konserwatorjum lub równorzędnej uczelni muzycznej.

Kandydaci, którzy wykażą się ukończeniem i zdaniem egzaminu w konserwatorjum lub równorzędnej szkole z przedmiotów pod II. 3, 4, 5 mogą być zwolnieni od zdawania ich.

Abonenci „Muzyka Wojskowego", którzy ukończyli pełny kurs korespondencyjny z zasad muzyki i harmonji i wykażą się zaświadczeniem odnośnego kapelmistrza, że samodzielnie z wynikiem pomyślnym rozwiązali wszystkie zadania, mogą być za zgodą swego kapelmistrza zwolnieni od zdawania harmonji według II. 3. a) i b).

Od zdawania egzaminów nie mogą być zwolnieni podoficerowie zawodowi orkiestranci, którzy w r. 1921 lub 1922 zdawali egzamin na skutek Dz. Rozk. Nr. 38/21 poz. 686, ani też ci, którzy uczęszczają lub uczęszczali na krótkotrwające, specjalnie w niektórych garnizonach organizowane kursy przygotowawcze, o ile nie dadzą się wobec nich zastosować ulgi i ułatwienia przytoczone w niniejszym ustępie.

9. **Termin egzaminów.** Stosownie do III. a) odbywdją się egzaminy sporadycznie, w miarę potrzeby. Termin przeprowadzenia egzaminu doskonalącego jak III. b) został przesunięty Dz. Rozk. do dnia 1. IX. b. r.

Otrzymują: PP. Gen. D-cy O. K. I—X.

SzefDepartamentu1.Piechoty
Zamorski
Pułk. Szt. Gen.

Redakcja „Muzyka Wojskowego" opierając się na ustępie 8 powyższego rozkazu, będzie wydawała tym abonentom, którzy nadsyłają zadania z „Wiedzy muzycznej" i rozwiązali je dobrze — świadectwa.

Świadectwa podpisane przez P. P. Prof. Eugenjusza Dawidowicza i Fr. Heynego, jako dyplomowanych państw, nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach średnich ogólnokształcących i seminarjach nauczycielskich — należy, w myśl powyższego rozkazu, dać do podpisu P. Kapelmistrzowi Pułku.

Świadectwa zostaną wysłane do dnia 15-go czerwca 1927 r.

Zadanie z harmonji ogłosimy w nrze 12.

Redakcja „Muzyka WojsKowego".

U7yciągzDzienniRaPersonalnegom.S.U7oIsR.llr.15.

Pan Prezydent Rzpltej zamianował na podstawie ustawy z dnia 22. 7. 25 r., ustalającej warunki mianowania na podporucznika korpusu oficerów administracji grupy kapelmistrzów (Dz. U. R. P. nr. 86 poz. 588)

podporuczniKami
ze starsz. z dn. 1. III. 1927 r.
w korpusie oficerów adm. (grupa kapelmistrzów):

Ciapski Józef (23. 2. 1893) lok 1.
Dawidowicz Emil (30. I. 1900) lok. 2.
Gaul Aleksander (6. X. 1892) lok. 3.
Gojdało Juljan (23. VI. 1885) lok. 4.
Grzewiński Bolesław (1. I 1901) lok. 5.
Jabczyriski Karol (19. VI. 1887) lok. 6.
Kardaszyński Ryszard (3. IV. 1893) lok. 7.
Rulc Władysław (1. IV. 1888) lok. 8.
Szyffers Tomasz (7. III. 1901) lok. 9.
Trześniewski Władysław (2. IV. 1896) lok. 10.
Węgrzynowski Stanisław (2. II. 1899) lok. 11.
Wołoszczuk Teodor (9 XI. 1893) lok. 12.

(Zarz. z dnia 12. V. 1927 r. B. P. L. 2683/III. Piech. L. 8207.)

Redakcja „Muzyka Wojskowego" zasyła wszystkim nowomianowanym P. P. Porucznikom najserdeczniejsze gratulacje.

Eugenjusz Dawidowicz.

KroniKa muzyczna

Festival orKiestr wojsKowycb w RraRowie.

W dniach 5 i 6 czerwca b. r. odbędzie się na Wawelu w Krakowie Festival dziewięciu orkiestr pułków piechoty O. K. Nr. V. w sile 250 muzyków w połączeniu z krakowskimi chórami.

Program Festivalu obejmuje utwory mało znane, a także i dzieła zupełnie w Polsce nie znane.

Festival obejmuje dwa Monstre-koncerty z następującym programem:

Dzień 5 czerwca 1927 Monstre-koncert dywizyjny

Program:

1. Sidorowicz Bogusław — „Muzyka uroczysta" pod batutą kompozytora, wykonają połączone orkiestry trzech dywizyj D. O. K. V.
2. Statkowski Roman — „Marja" uwertura do op., wykonają połączone trzy orkiestry 6 d. p.
3. Nowowiejski Feliks — „Swaty polskie" uwert. svmf., wykonają połączone trzy orkiestry 23 d. p.

4. Moniuszko Stanisław — „Flis" uwertura, wykonają połączone trzy orkiestry 21 d. p.
5. Walewski Bolesław — „Rokitna", odśpiewają połączone chóry krakowskie a capella pod batutą kompozytora.

Punkty 2, 3, 4, pod batutą wybranych kapelmistrzów 6, 21, 23 d. p.

10 minut przerwy.

6. Liszt Franciszek — „Salve Polonia".
7. Paderewski Ignacy — „Manru" wielka fantazja z op., wykonają połączone orkiestry symfoniczne trzech dywizyj piechoty pod batutą kplm. mjra Szreyera Juljusza.
8. Walewski Bolesław — „Burza", odśpiewają połączone chóry krakowskie z orkiestrą symfoniczną wszystkich orkiestr piechoty pod batutą kompozytora.

Dzień 6 czerwca 1927 r.

Program:

1. Sidorowicz Bogusław — „Muzyka uroczysta" pod batutą kompozytora wykonają połączone orkiestry trzech dywizyj piechoty D. O.K.V.
2. Walewski Bolesław — „Rokitna" odśpiewają połączone chóry krakowskie a capella pod batutą kompozytora.
3. Liszt Franciszek — „Salve Polonia".
4. Paderewski Ignacy — „Manru" wielka fantazja z opery, wykonają połączone orkiestry piechoty w składzie symfonicznym pod batutą kplm. mjra Juljusza Szreyera.
5. Walewski Bolesław — „Burza", odśpiewają połączone chóry krakowskie z połączonemi orkiestrami symfonicznemi D. O. K. V. pod batutą kompozytora.

10 minut przerwy.

6. Żeleński Władysław — „W tatrach" poemat symfoniczny -w formie uwertury.
7. Sibeljus Jan — „Finlandja" poemat symf.
9. Moniuszko Stanisław — „Halka" mazur z opery.

Punkty 6, 7, 8 wykonają połączone orkiestry dęte D. O. K. V. pod batutą kplm. mjra Juljusza Szreyera.

W dniu 6 czerwea b. r. na Monstre-koncercie będą obecni uczestnicy IV. międzynarodowego kongresu medycyny i farmacji wojskowej, reprezentujący 46 państw.

Dochód z Festiwalu przeznaczony jest na cele humanitarne.

Kompozycje A. Wielhorskiego Za granicą.

Utwory Wielhorskiego zdobywają uznanie prasy zagranicznej.

Niemiecka i rosyjska prasa w Rydze wyraża się bardzo pochlebnie o kompozycjach naszego rodaka. Niedawno w Pradze wykonano pieśni Wielhorskiego z dużem powodzeniem, a ostatnio grane były kilkakrotnie w Anglji. W Londynie w „New Grotrian Hall" zostały wykonane kompozycje fortepianowe przez pianistę Niedzielskiego, a dnia 5-go maja r. b. na koncercie symfonicznym w Bournemouth wykonaną została pod dyrekcją znanego kapelmistrza angielskiego Goldfrey, Fantazja op. 10 Wielhorskiego na fortepian i orkiestrę, a dnia 11-go maja b. r. największa stacja radjowa Daventry nadawała utwory fortepianowe naszego kompozytora.

Dodać należy, że utwory Wielhorskiego były już wykonywane w poprzednich latach w Paryżu, Moskwie, Berlinie, Sofji i Bukareszcie.

Hadley Watkins o Wielhorskim.

W „The Times And Directory" z dnia 7 maja b. r. krytyk Hadley Watkins pisze (w dosłownem tłumaczeniu): „Nowością koncertu symfonicznego była Fantazja (op. 10) na fortepian i orkiestrę polskiego kompozytora Wielhorskiego. Utwór posiada formę tematu z 10-ma warjacjami. — Solowa partja, grana przez p. Niedzielskiego, była nietylko zajmującą, lecz bardzo piękną. — Kompozytor, będąc sam pianistą, pisze efektownie na swój instrument.

Ta nowa Fantazja okazała się kompozycją w wyższym stopniu atrakcyjną. Jeśli ramy utworu są naturalne, to wypełnienie ich jest pomysłowe i wysoce muzykalne od początku do końca".

Nowy profesor Konserwatorjum Krakowskiego.

Mieczysław Szaleski, Krakowianin, wychowanek, a potem profesor konserwatorjum krakowskiego, otrzymał w roku 1920 urlop bezterminowy na dalsze studja i wyjechał do Brukseli, gdzie przez szereg lat pracował pod kierownictwem znakomitych profesorów.

Studja skrzypcowe odbył z Thomsonem, profesorem konserwatorjum królewskiego w Brukseli, zaś altówkowe i muzyki kameralnej z Miry'm, profesorem tegoż konserwatorjum, altowiolistą ze słynnego kwartetu brukselskiego. W celu gruntownego zapoznania się ze wszystkimi instrumentami smyczkowemi studjował przez kilka lat wiolonczelę pod kierownictwem profesora Baekaerfa i uzyskał dyplom i medal rządowy belgijski ,,Prix d'Excelence" (największe odznaczenie artystyczne w Belgji). Przez trzy lata był członkiem ,,Quator des Concerts Classiques". Działalność pedagogiczną zagranicą rozwinął w dwóch szkołach: „Lycée musical" i „Collége musical", gdzie prowadził klasę skrzypcowa, kameralną i wiolonczelową. .

Prof. Szalewski objął obecnie z powrotem stanowisko profesora w Konserwatorjum muzycznem w Krakowie.

Słowiańskie T-wo Muzykologji.

Z okazji historyczno-muzycznego kongresu w Wiedniu, przedstawiciele muzykologji narodów słowiańskich postanowili założyć „Słowiańskie Towarzystwo Muzykologji", które ma zjednoczyć wszystkich pracowników w dziedzinie muzykologji krajów słowiańskich, oraz wydawać własne pismo p. t. „Monumenta musica slavica". Pierwszy kongres nowego T-wa odbędzie się w Poznaniu w czasie Zielonych Świąt 1928. Do nowego T-wa wchodzą przedstawiciele Polski, Jugosławji, Czechosłowacji i Rosji. Nadto mają być przyjęci przedstawiciele jeszcze innych krajów.

☐ Kalendarzyk muzyczny ☐

Sprostowanie omyłek druku.

W nr. 9 „Muzyka Wojskowego" w odstępie o śp. Z. Noskowskim datę śmierci należy poprawić zamiast: umarł w r. 1900 ma być: **1909,**

W nr. 10 „Muzyka Wojskowego“ str. 15 wiersz 13 z góry w prawej szpalcie zamiast: Mikulski ma być: **Mikuli.**

Czerwiec
1-15.

Dnia 2 czerwca 1804 r. w Nowospaskoje (.Smoleńsk) urodził się Michał Glinka, wybitny kompozytor rosyjski. Pisał opery („Życie za cara“, „Ruslan i Ludmiła“), na orkiestrę (uwertury: „Jota Aragonese“, fantazję „Kamarinskaja“), utwory kameralne, 40 utworów fortepianowych, do śpiewu z orkiestrą, z fortepianem, kompozycje kościelne. Zmarł 1857 r.

Tegoż dnia 1863 r. w Żarze urodził się Feliks Weingartner, znakomity dyrygent. Pisze opery, symfonję. Prócz tego dziełko: „O dyrygowaniu“.

Dnia 3 czerwca 1875 r. w Bougivał zmarł Georges Bizet. Z oper jego znana powszechnie „Carmen“. Bizet napisał prócz tego: uwerturę, 3 suity: L'Arlesienne, Roma,]eu.\ d'enfents, dokończył operę Vanina d'Ornano swego teścia Halévy'ego. Ur. 1838 r.

Tegoż dnia 1890 r. w Warszawie zmarł Oskar Kolberg. Zasługi niespożyte położył około zbierania pieśni ludowych polskich. (22, tomy „Pieśni ludu polskiego“ 1865—69.) Jako kompozytor wystąpił z kilku zeszytami polskich tańców narodowych: kujawiaki, mazurki, krakowiaki. Ur. 1815 r.

Tegoż dnia 1899 r. we Wiedniu zmarł Jan Strauss, słynny kompozytor wiedeński. Jego walce (479!) i operetki są dziś jeszcze ogólnie łubiane. Z walców najpopularniejszymi są: „An der schönen, blauen Donau“, „Kiinstlerieben“, „Geschichten aus dem Wiener-Wald“, „Wiener Blut“, wśród operetek: „Nietoperz“, „Baron cygański“. Ur. 1825 r.

Dnia 4 czerwca 1845 r. w Włostowie urodził się Aleksander Poliński, polski muzykolog. Wydał, historję muzyki polskiej w zarysie, o muzyce kościelnej i jej reformie, o pieśni Bogarodzica i artykuły o dawnej muzyce polskiej. Urn. 1916 r.

Tegoż dnia 1872 r. w Warszawie zmarł Stanisław Moniuszko. (Szczegóły patrz w nr. 10.)

Dnia 5 czerwca 1826 r. w Lodynie zmarł Karol Weber, kompozytor niemiecki, twórca muzycznego romantyzmu. Z oper „Wolny strzelec“ i „Oberon“ są ogólnie znane. Ur. 1786 r.

Tegoż dnia 1865 r. w Krzeszowicach urodził się Felicjan Szopski, polski kompozytor. Pisze pieśni. Opera: „Lilje“. Czcigodnemu mistrzowi „Muzyk Wojskowy“ zasyła „ad multos annos“.

Dnia 6 czerwca 1881 r. w Mustafie (Algier Afryka) zmarł Henryk Vieuxtemps (Wietan) słynny skrzypek. Pisał koncerty skrzypcowe (6), fantazje (Appassionata op. 35 z orkiestrą) „Ballada“ i polonez (op. 38). Ur. 1820 r.

Dnia 8 czerwca 1810 r. w Zwickau urodził się Robert Schumann, kompozytor niemiecki. Pozostawił 4 symfonję, 4 uwertury koncertowe, koncert na 4 waltornie (op. 86), dzieła wokalne z orkiestrą, utwory chóralne, pieśni z fortepianem, dzieła kameralne. Zm. 1856 r.

Dnia 9 czerwca 1810|r. w Królewcu urodził się Otto Nicolai. Pisał opery. Z tych „Wesołe kumoszki z Windsooru“, opracowane w potpourri na orkiestrę wojskową. Um. 1849 r.

Dnia 10 czerwca 1918 r. w Medjolanie zmarł Arrigo Boito (matka jego była Polką: Józefina Radolińska). Pisał opery — prócz tego znany we Włoszech jako poeta.

Dnia 11 czerwca 1864 r. w Monachjum urodził się Ryszard Strauss. O twórczości jego napiszemy osobny artykuł.

Dnia 13 czerwca 1775 r. w Wilnie urodził się Antoni Radziwił. Sam dzielny muzyk, był opiekunem młodych talentów muzycznych. Komponował pieśni na 4 głosy męskie, francuskie romanse, pieśni z gitarą i czellem, muzykę do Goethe'go „Fausta“. Um. 1833 r.

Dnia 15 czerwca 1843 r. w Bergen urodził się Edward Grieg. (Szczegóły patrz 4/26.)

Czasopisma muzyczne

„Hosanna“ wychodzi w Tarnowie w połowie miesiąca. Treść nru 5: Od Redakcji. N. Ks. Arcybiskup Mańkowski: „Rozważania na tle Plusowego „Motu Proprio“ o muzyce -kościelnej". Feliks Nowowiejski: „Improwizacja“. Ks. J. Matulewicz: „Kyrie eleison“. Roch Stańczak: „Organy — nąrafja — rodzina“. (Przemówienie na poświęcenie organów.) Kronika muzyczna. Z listów do Redakcji. Nadesłane do Redakcji. Recenzje. Odpowiedzi Redakcji. — Dodatek nutowy: S. B. Poradowski op. 3, nr. I „Modlitwa Pańska“ na chór męski.

Odpowiedzi RedaKcji

P. Lorek Wlad., ork. 61! pp. Postąpimy w myśl życzenia Sz. Pana. Cześć!

P. Matysiak Wład., kapral 1 p. a. c. Sprostowaliśmy według życzenia. N-rv początkowe „Muzyka Wojsk.“ bezpowrotnie i w zupełności dawno wyczerpane. Za życzliwość dziękujemy — prosimy o łaskawe dalsze jednanie nam przyjaciół. Pozdrowienia!

P. Dzięgielewski, sierż. 31 pp. Żądane n-ry wysyłamy. Cześć.

P. Zieliński Michał, st. szer. 3 pp. Leg. Sprawę tę poruszono w jednym z poprzednich n-rów. Próbka zasłaba w formie. Radzimy jednak pracować nad sobą. — Cześć!

P. Słowik Alojzy, ork. 13 pp. Prenumeratorzy według spisu wpisani: za poparcie i życzliwość serdecznie dziękuję. Dla całej orkiestry pozdrowienia.
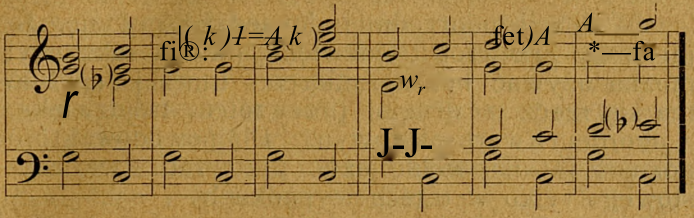
P. Bohusz, **plut. 86 pp.** Nr. 8 podobnie jak i wszystkie został wysłany regularnie w swoim czasie. Proszę zapytać w pułku. Jeśli tam nie będzie, to wina niedoręczenia jest poczty. Naraża nas to na straty i podkopuje zaufanie odbiorców.

WIEDZA MUZYCZNA

Rozwiązanie zadań z lekcji piątej.

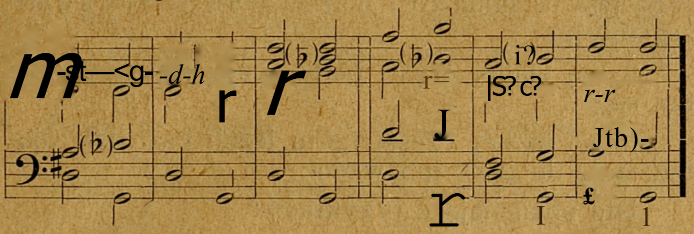
Rozwiązanie trójdźwięku dominantowego wszystkich gam dur i moll w trzech pozycjach w harmonji skupionej i rozległej:

C-dur, c-moll harm. skup. harm. rozległa



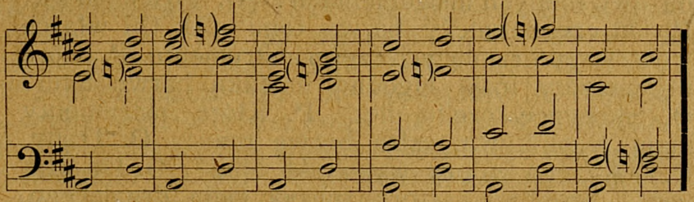
V^3 I V^3 I V^8 I V^3 I V^3 I V^8 I

G-dur, g-moll
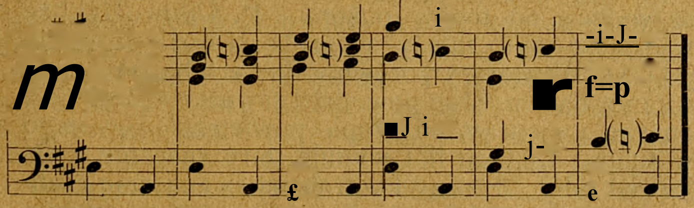


V^3 I V^3 I - V^8 I V^3 I V^3 I V^8 I

D-dur, d-moll
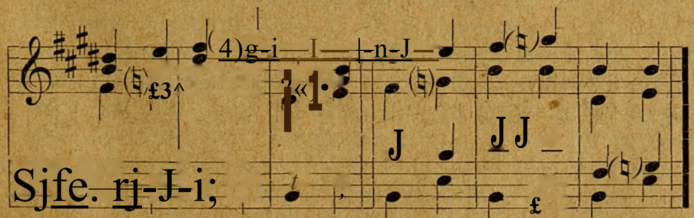


V^3 I V^5 I V^8 I V^3 I V^5 I V^8 I

A-dur, a-moll
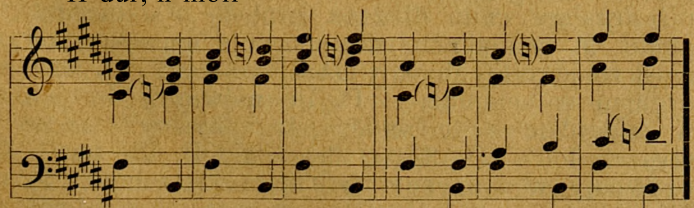


V^3 i V^3 i V^8 i v= i V' i v- i

E-dur .
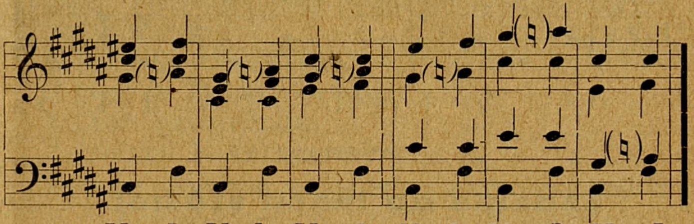


V I V> I V- I V< I V' I V^8 I

H-dur, h-moll



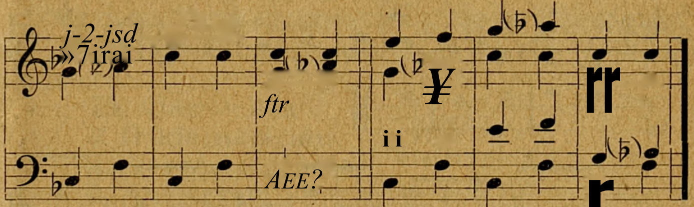
V^3 I V^3 I V^8 I V^3 I V^3 I V^8 I

Fis-dur, fis-moll
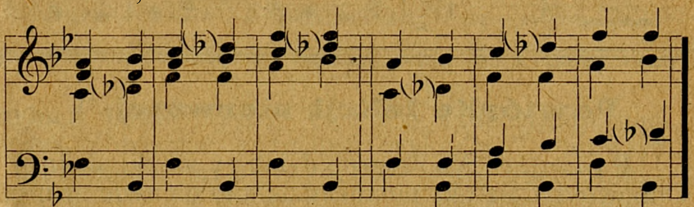


V^3 I V^5 I V^8 I V^3 I V^5 I V^8 I

F-dur, f-moll
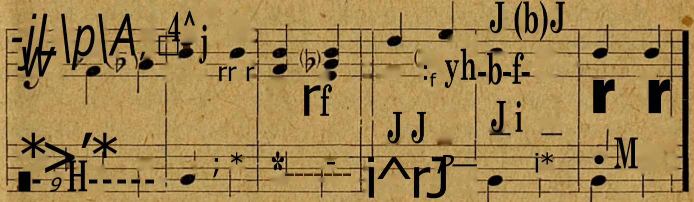


V^3 I V^3 I V^8 I V? I V^3 I V^8 I

B-dur, b-moll
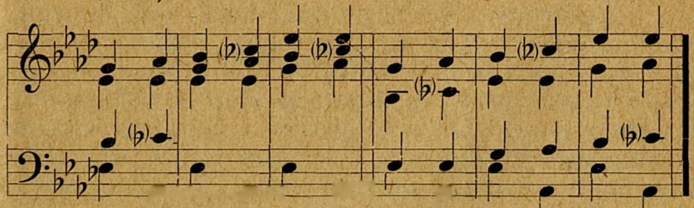


V^3 I V^5 I V^8 I V^3 I V^5 I V^9 I

Es-dur, es-moll



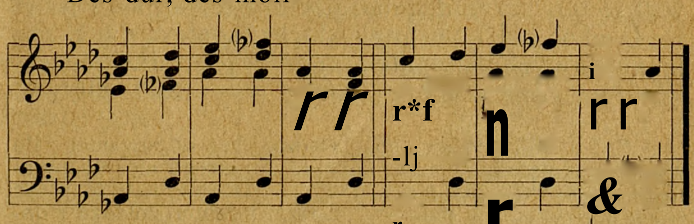
V^3 I V^3 I V^8 I V^3 I V^3 I V^8 I

As-dur, as-moll



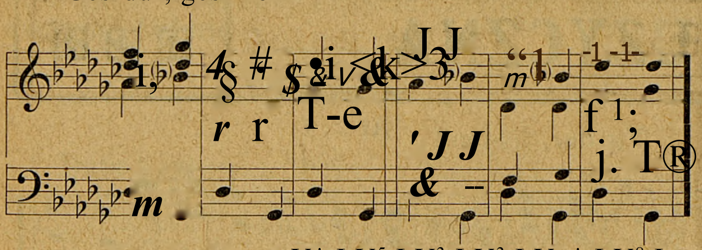
V^3 I V^3 I V^8 I V^3 I V^3 I V^8 I

Des-dur, des-moll



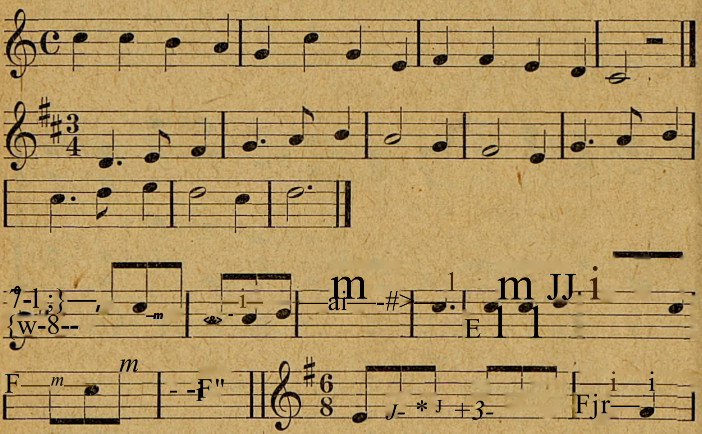
V^3 I V^3 I V^8 I V^3 I V^3 I V^8 I
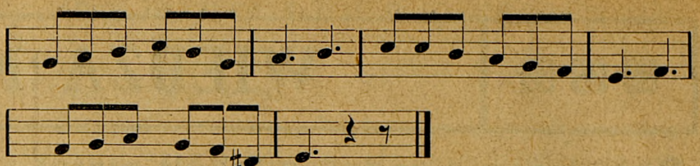
Ges-dur, ges-moll



V* I V5 I V3 I V3 I V«* I V8 I

Zadania do leKcji szóstej.





LeKcja siódma.

W lekcji poprzedniej dowiedzieliśmy się, że pierwszy przewrót trójdźwięku (akord sekstowy) można używać bez ograniczeń. Inaczej zupełnie ma się rzecz z drugim przewrotem trójdźwięku, z akordem kwart-sekstowym. Dla powodów, które poznasz później wolno użyć przewrotu kwartsekstowego tylko w trzech wypadkach:

1) na mocnej części taktu, jeżeli po akordzie kwartsekstowym następuje trójdźwięk, którego zasada jest ta sama co i nuta basowa akordu kwartsekstowego.

2) na słabej części taktu jeżeli bas pozostaje ten sam

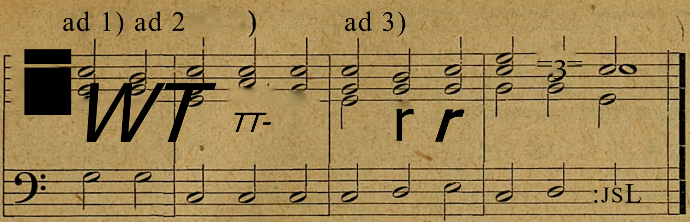
3) na słabej części taktu jeżeli bas idzie djatonicznie do góry lub w dół.

Oto objaśniające przykłady:

PowtórKa leKcji pierwszej. *)

Pytanie: Na ile grup dzielimy sztuki piękne? Odpowiedź: Sztuki piękne dzielimy na dwie grupy **P.** Do której grupy zaliczamy muzykę i poezję? O. Do grupy pierwszej. **P.** Jak nazywamy muzykę i poezję? O. Sztukami idealnemi. P. Skąd pochodzi słowo „muzyka[14]? O. Z języka greckiego. **P.** Czem posługuje się muzyka? O. Dźwiękami muzycznymi czyli tonami. **P.** Jak powstaje ton? O. Ton powstaje przez regularne drganie ciała elastycznego. **P.** Co może być źródłem tonów, używanych w muzyce? O. Drgające struny, drgający słup powietrza, drgające płyty, błony i sztaby. **P.** Od czego zależy podział używanych dzisiaj instrumentów muzycznych ? O. Od źródła tonu. **P.** Jak dzielimy instrumenty muzyczne? O. Na strunowe, dęte i perkussyjne (do uderzania). **P.** Wymień instrumenty muzyczne u których źródłem tonu są struny! O. Skrzypce, viola czyli altówka, violonczela czyli czełło, kontrabass, fórtepjan, harfa, gitara, mandolina, cytra. **P.** U których instrumentów muzycznych drgający słup powietrza jest źródłem tonu? O. U fletu, trąb wszelkiego rodzaju u znacznej części piszczałek organowych. **P.** Jakie znasz instrumenty perkussyjne? O. Bębny wielkie, małe, kotły, dzwony, dzwonki, trjangle, żele, tam-tam. **P.** Co jest źródłem tonu u klarnetu? O. Drgająca płytka i- słup powietrza. **P.** U których instrumentów muzycznych prócz klarnetu powstaje ton przez drganie płytki i słupu powietrza? O. U oboi, rożków angielskich, fagotów i u t. zw. języczkowych piszczałek organowych. **P.** Po czem odróżnisz dwa tony tej samej wysokości zagrane na dwu różnych instrumentach ? O. Po ich barwie. **P.** Od czego zależy barwa tonu? O. Od właściwości współbrzmiących części instrumentu. **P.** Które instrumenty mają łagodną, miękką barwę tonu? O. Skrzypce, czeilo, flet.[L] **P.** Które instrumenty mają przenikliwą, ostrą barwę tonu? O. Trąby. P. Od czego zależy wysokość tonu? O. Od długości, grubości i siły napięcia ciała drgającego. P. Udowodnij, że wysokość tonu zależy od długości i iała drgającego? O. Trąbka i puzon, trąbka jest znacznie krótsza od puzonu, dlatego tony trąbki są wyższe od tonów puzonu. **P.** Udowodnij, że wysokość tonu zależy od grubości ciała drgającego. O. Wystarczy porównać flet z tubą, skrzypce z kontrabasem. Słup powietrza zawarty w flecie jest znacznie cieńszy od słupa powietrza zawartego w tubie. Dlatego flet wydaje tony znacznie wyższe od tuby. Struny kontrabasu są znacznie grubsze od strun skrzypiec, dlatego kontrabas wydaje tony znacznie niższe od tonów skrzypiec. **P.** Udowodnij, że wysokość tonu zależy od siły napięcia ciała drgającego? O. Przez podkręcanie kołków skrzypcowych naciągam strunę coraz bardziej, równocześnie z większem napięciem struny otrzymuję coraz wyższy ton. **P.** Co się zmienia równocześnie ze zmianą długości, grubości i siły napięcia ciała drgającego? O. Ilość drgnień które wykonuje to ciało w sekundzie. **P.** Które ciało drgajace robi większą ilość drgnień w sekundzie a które mniejszą? O. Krótsze, cieńsze, silniej napięte ciało drgające robi więcej drgnień w sekundzie niż drgające ciało dłuższe, grubsze i słabiej napięte. **P.** Ile najmniej drgnień w jednej sekundzie musi robić ciało, abyśmy już słyszeli ton? O. Ośm drgnień w sekundzie. **P.** He najwięcej drgnień w sekundzie może robić ciało, abyśmy jeszcze słyszeli ton? O. 32.000 drgnień. **P.** Ilu tonów używamy w muzyce? O Około 100 tonów. **P.** Jak się nazywa najniższy ton używany w muzyce?

*) Pytania wypisz sobie osobno bez odpowiedzi. Po wyurzeniu się odpowiedzi, odczytuj ze swego zeszytu pytania i odpowiadaj na nie z pamięci. Dobrzebv było pisać sobie odpowiedzi z pamięci, stawiaj pytania koledze i dawaj odpowiedź i na jego pytania.



I\ V I IV', I I V^0, I^6 I V». I

Użycie przewrotu kwartsekstowego na mocnej części taktu ma obszerne zastosowanie w t. zw. kadencjach. Kadencją nazywamy zakończenie utworu muzycznego względnie zakończenie części utworu. Wiemy, każdy utwór jeżeli ma w nas wywołać uczucie zadowolenia musi się zakończyć na tonice względnie na trójdźwięku tonicznym.

Rozróżniamy dwa rodzaje kadencji. Kadencje autentyczne i kadencje plagalne czyli kościelne. Kadencja autentyczna jest wtedy, gdy przed trój* dźwiękiem tonicznym znajduje się trójdźwięk dominantowy. A więc V—I. Jeżeli przed trójdźwiękiem tonicznym znajduje się trójdźwięk subdominantowy (IV—I) kadencję taką nazywamy kadencją plagalną czyli kościelną.

Zadanie: Napisz kadencje autentyczne (V—I) z G, D, Fis, Ges, B, H, A, As.

Nepisz kadencje plagalne (IV—I) z C, E, a, h, Es, e, Cis, g.

Wolne posady

Do 42 pp. w Białymstoku potrzebni są natychmiast orkiestranci na podoficerów zawodowych lub nadterminowych:

1 flecista — solista
3 I-szych B klarnecistów
1 „Es“ klarnecista
2 I-szych B kornecistów.

Petenci powinni posiadać warunki na podoficerów zaw.-orkiestrantów ewentualnie nadterminowych.

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza por. Hryniewicza.

Potrzebni do **orkiestry 37 p. p. w Kutnie** na etat podoficerów zawodowych względnie nadterminowych :

Es klarnecista
2 B klarnecistów . *Pożądane*
I. kornecista instrumenty
I. tenorzysta smyczkowe
wiolonczelista 1 .
2 I. skrzypków / instrumenty dęte
1 skrzypek-solista (dyrygent).

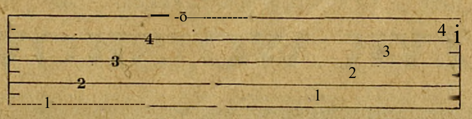
Zgłoszenia do kapelmistrza 37 pp. p. Wł. Rulca.

O. Subkontra C. **P.** Przy ilu drgnieniach on powstaje? O. Przy 32 drgnieniach. **P.** Przy ilu drgnieniach powstaje najwyższy ton? O. Przy 8192 drgnieniach. **P.** Czy posiadamy instrument, któryby wydawał wszystkie 100 tonów? O. Nie. **P.** Ile tonów wydają organy, posiadające wszystkie piszczałki? O. 97. **P.** Ile tonów wydaje koncertowy for tepjan? 0.88. **P.** Ile mamy nazw tonów? O. 7. **P.** Wymień je? O. c d e f g a h. **P.** Jak podzielono wszystkie tony ? O. Na oktawy. **P.** Ile mamy oktaw? O. 9. **P.** Jak się nazywają? O. Subkontra, kontra, wielka, mała, raz kreślona, dwa razy kreślona, trzy razy kreślona, cztery razy kreślona i pięć razy kreślona. **P.** Który ton uważamy za podstawę całego systemu? O. Ton C. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy subkontra? O. Dużemi literami C D E F G A H, podkreślając je d w o m a równoległemi kreskami. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy kontra? O. Wielkiemi literami C D E F G A H, podkreślając je jedną kreską. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy wielkiej? O. Wielkiemi literami C D E F G A H bez żadnych dopisków. HI Jak oznaczamy tony oktawy małej? O. Małemi literami c d e f g a h bez " żadnych dopisków. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy raz kreślonej ? O. Małemi literami c d e f g a h z dopisaną cyfrą 1 u góry. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy dwa, trzy, cztery, i pięć razy kreślonej? O. Pisząc je małemi literami c d e f g a h dopisując u góry odpowiednią cyfrę n. p. c^2 c^3 c^4 c=. **P.** Według jakiego tonu stroimy nasze instrumenty? O. Według tonu „a“. **P.** Jak się nazywa przyrząd, który nam to „a“ podaje? O. Kamerton, (Widełki stroikowe). **P.** Do jakiej oktawy należy „a“ kamertonu? O. Do raz kreślonej. **P.** Przy ilu drgnieniach w sekundzie powstaje to „a"? O. Przy 870 pojedyńczych czyli przy 435 podwójnych drgnieniach. **P.** Dlaczego liczba pojedyńczych drgnień jest dwa razy wyższa od liczby drgnień podwójnych? O Ruch ciała drgającego można porównać z ruchem wahadła — mówiąc 0 drgnieniach pojedyńczych liczymy ruch wahadła i w lewą i w prawą stronę — mówiąc o drgnieniach podwójnych liczymy ruch wahadła w lewą 1 w prawą stronę za jeden ruch. Dlatego liczba pojedyńczych drgnień jest dwa razy wyższa od liczby drgnień podwójnych. **P.** Jak nazywamy „a“ powstające przy 870 drgnieniach? O. A-normalne. **P.** Od kiedy obowiązuje to „a“ w całym świecie muzycznym? O. Od r. 1885, w tym roku odbył się we Wiedniu kongres rzeczoznawców, dlatego nazywają to „a“ też „wiedeńskie „a“ kongresowe“.

LeKcja druga.

NauKa o nutach.

Podobnie jak mowę ludzką zapisać możemy literami, tak tony muzyczne możemy zapisać nutami. Nuty są to więc znaki, służące do zapisywania tonów. Nuty piszemy na pięciolinji, która składa się ź pięciu równoległych linij. Pomiędzy linjami znajdują się pola. Pól jest cztery. I lin je i pola liczą się z dołu do góry. A więc najniższa linja jest pierwszą linją, następna drugą, następna trzecią, następna czwartą, a następna po niej piątą linją. Między pierwszą a drugą linją jest pierwsze pole, między drugą a trzecią drugie, między trzecią a czwartą trzecie — między‘czwartą a piątą linją — czwarte pole.



Do orkiestry 72 pp. potrzebni:

2 skrzypków I > pożądana znajomość
1 czelista } instrumentu dętego
1 kontrabasista / w pierwszym głosie
oraz 1 klarnrcista I B

na etat podoficerów zawodowych kontraktowych lub nadterminowych.

Zgłoszenia: Radom, 72 p. p. — Kwatermistrzostwo. ')

Podobnie jak w roku ubiegłym, przystępujemy też w tym roku do wydania „Informatora Muzycznego“ na rok 1928.

Informator Muzyczny

na roK 1928

będzie zawierał prócz bogatego działu informacyjnego, spis P. P. kapelmistrzów i orkiestrantów W. P., fotografje P. P. kapelmistrzów i orkiestr.

Prosimy o ułatwienie nam pracy przez wczesne nadsyłanie fotografji.

„INFORMATOR MUZYCZNY“ na rok 1928 ukaże się w początkach listopada. Ponieważ wykonanie fotografij zabiera wiele czasu — prosimy P. P. kapelmistrzów nadsyłać swoje fotografje i fotografje orkiestr **do dnia 1 sierpnia 1927 r.**

Za umieszczenie fotografji p. kapelmistrza liczymy 10 zł, za fotografję orkiestry zł 20. Za obie fotografje razem zł 28. Odpowiednią kwotę prosimy przekazać na nasze konto **P. R. O. nr. 208081** z dopiskiem „Informator“.

Fotografje muszą być wykonane bardzo starannie — wyraźnie i matowo.

„INFORMATOR MUZYCZNY“ rozchodzi się w 3.000 egzemplarzy, dociera do wszystkich zakątków Polski, do wszystkich instytucyj kulturalnych, władz etc. Nie powinno w nim zabraknąć ani jednej orkiestry bądźto etatowej bądź nieetatowej. Wymaga tego własny, dobrze zrozumiany, interes.

„INFORMATOR MUZYCZNY“ służy za podstawę do opracowania dzieła, które obejmować będzie wszystkich bez wyjątku muzyków polskich.

Termin 1 sierpnia 1927 r. jest ze względów technicznych terminem ostatecznym.

Adres:

RedaKcja Muzyka Wojskowego
Grudziądz, Tuszewska Grobla 18/1.

ROZPOWSZECHNIAJCIE

w Kołach Kolegów — znajomych muzyków „dwutygodnik“

„MUZYK WOJSKOWY“

Do nabycia

w Redakcji „Muzyka Wojskowego“

Lewacki „DEFILADA“ marsz partytura 8 zł
Dorożyński „WARSZAWIANKA“ marsz partytura 0 zł
Rund „NAPRZÓD STRZELCY“ marsz partytura 7 zł
Konopasek „ŚPIEW JANUSZA“ (z op. „Halka“) partytura 2 zł
Omelczuk „MARSZ PIŁSUDSKIEGO“ głosy 5 zł
Chmielewicz „MARSZ POŻEGNALNY“
„RÓWNY KROK“ partytura i głosy 10 zł
Konopasek „FLETNIE i SURMY“, Nr. 1. Polonez Z „Halki“ partytura 6 zł

Za zaliczką 1.10 drożej. Polecona przesyłka 80 gr.

UWAGA! Niektóre utwory na wyczerpaniu! Drugi nakład ze względu na koszta niemożliwy! Trzeba śpieszyć z zamówieniem!

„MARSZ PIŁSUDSKIEGO“ wydania J. Krygiera w Filadelfji JUŻ NADSZEDŁ!

Drukiem Zakładów Graficznych W. Kulerskiego
Grudziądz-T uszewo.